戯曲以前のもの

岸田國士

現今戯曲として通用してゐる作品のうちには、若しもその主題を取つて小説としたならば、定めし読むに堪へないであらうやうな安価な作品が多い。その反対に、小説として読めば相当高い芸術的の香りを放つてゐる作品の内容を、戯曲として舞台にかけて見ると、極めて空疎な印象しか与へられないといふやうな場合が屡々あるのであるが、これは抑も何に基因するであらう。

戯曲といふ文学的形式が、それ自身にもつてゐる弱点であらうか。或はまた、戯曲の創作がそれほど六かしいものなのであらうか。

人はよく「これは戯曲的な主題」であるとか、「劇的な内容」であるとか、さういふ言葉を使つて、そこに戯曲創作の出発点を置かうとする。これが文学としての戯曲を芸術的に低級ならしめる唯一の原因であらうと思はれる。

あらゆる芸術的作品の魅力は、作者の主観を通してのみわれわれの魂に触れて来るものである。客観的に「芸術的な主題」といふものは絶対にあり得ない。小説に於ては既にこの真理が普く会得されてゐるに拘はらず、戯曲の方面に於てのみ、なほ客観的に「劇的主題」なるものが尊重され、戯曲の芸術的価値が、この

標準によつて論議される滑稽千万な状態を持続してゐるのである。

　人生を如何に観、如何に表現するかといふことでなしに、人生の如何なる部分を捉へるかといふことに戯曲創作の要諦があるとすれば、戯曲は断じて芸術的作品のレベルには達し得ないであらう。勿論主題の選択は制作過程の第一歩には違ひない。ただ、小説家は、あくまで芸術家としての主観を透して人生の事相に興味を向け、小説家にして初めて感じ得る真理の閃きを捉へて、これを独特の表現に盛らうとする。そこから、芸術的作品が生れるのである。然るに、劇作家のみは

何故に、客観的態度を以て人生の「劇的葛藤」に注目し、劇作家ならずとも感じ得る「興味」を捉へて、これを公衆に示す義務があるのだらう。戯曲の大部分が芸術的価値に乏しい所以である。

勿論小説にも通俗小説といふものがある。現代の日本に於ては、新派劇と新劇とを対立させて、一を通俗的、一を芸術的としてゐるらしいが、新劇とは結局、新派劇より「ロマンチックな手法」乃至「センチメンタルな分子」を除いたといふだけで、それがために芸術的価値が向上してゐるとは云へないものである。

極めて大ざつぱな論じ方のやうであるが、小説家が

小説的に人生を観、戯曲家が戯曲的に人生を観るといふことがあり得るにしても、その「小説的」な観方が直ちに「芸術的」な観方でなければならぬ如く、「戯曲的」な観方が、結局「芸術的」な観方でなければならないといふ点で、現在の戯曲家乃至戯曲批評家の頭がはつきりしてゐないのではないかと思はれる。

ここで、第一、問題になるのは「戯曲的」といふ言葉である。芸術的といふ意味を含んだ「戯曲的」といふ言葉である。かうなるともう「表現」といふ問題に結びついて来るが、ここでは「表現以前」のもの、即ち劇作家の芸術的霊感が、小説家のそれと如何に違ふ

か、延いて、「戯曲以前のもの」は、「小説以前のもの」に対して、如何に区別さるべきか、この点について一考してみたいと思ふのである。

　芸術家の立場によつて、その制作過程や、制作動機がまちまちであることは当然であるが、所謂「主題」の捉へ方に於て、劇作家が小説家と異る一点は、ただ、生命の韻律（リズム）に興味を繋ぐか、或はその姿態（ポオズ）に心を傾けるかによつて生じるのであると思ふ。これは必ずしも、人生の動的な半面或は静的な半面と一致するわけではない。一切のものに「生命」を与へることが芸術であるとすれば、そして、「生命」に絶対的静止があり得な

いとすれば、人生を動的半面、静的半面に区別することさへ不可解である。

色彩にも韻律がある如く、音響にも姿態がある。運動そのもののうちに、韻律と姿態があることは云ふまでもない。時間及び空間的存在である一つの「生命」が、時間的にある姿態を示し得ると同時に、空間的にある韻律を伝へ得るものであることを知れば、小説と戯曲との分野は自ら明かになると思ふ。眼に訴へる韻律と耳に映ずる姿態、これは、小説と戯曲とを区別する根本の感覚である。

かう云ふとまた、「韻律の美」が「詩」の同義語に解

せられる恐れがあるが、「詩」は形式の上から音声上の韻律を一つの要素としてゐるだけで、「詩的美」は必ずしも生命の韻律のみを伝へると限つてはゐない。この場合には、韻律とか姿態とかいふ言葉は使はない方がいいのであるが、強ひて云へば、詩は生命の最も全的にして純粋な表現である。従つて、生命の「特殊な表現」が、小説や戯曲の如く、最初から約束されてはゐないのである。あらゆる生命の韻律と姿態が、時には離れ離れに、時には入り乱れ、また時には一致融合して自由な表現に達するところから詩が生じるのである。ここで詩論にまではひるわけに行かないが、要するに

戯曲の戯曲たる所以は、主題そのものの客観的特性に在るのではなくして、流動する人生の姿を通して、統一ある生命の韻律を捉へ、これに文学的意味を与へて、動作または白の形式に盛る、これ以外にはないのである。

戯曲を読み又はその戯曲の上演を観る時、われわれは「作者の意図」を露骨に示されることを厭ふ。作者から直接に話しかけられることを不快に感じる。これはなぜかと云へば戯曲作家は、読者なり観衆なりと倶にその傍らに在つて人生を観、彼等と倶に笑ひ、且つ泣くべき立場に置かれてあるからである。読者や観衆

は、戯曲の前に立つた時、作家の存在を忘れてゐる。彼等は、自ら戯曲に盛られてある「人生」の批判者にならうとする。これは、結局同じことで、やつぱりいつの間にか作者の魔術にかかり、作者の批判に耳を傾け、作者の批判を批判として受け入れればその作品は成功である。読者や見物をして、恰も作者の力を藉らずして、「人生の心理」を発見したやうな快感を与へるところに、戯曲の戯曲たる形式があることを思へば、これをもつと高い処から見て、戯曲はその芸術的手法に於て、最も暗示的なものでなければならないと云へるのである。

　最も暗示的であることは、最も直接的であることを妨げない。これは矛盾でもなんでもない。暗示といふことは、必ずしも、間接的な物言ひや、遠廻しな言葉使ひを指すのではない。この一見矛盾したやうな二点を、最も正しく理解して、これを最も巧みに取入れることが、戯曲創作の要諦である。作者が何等間接の解釈を加へないで、しかも作者の云はんとすることを直接語り尽してゐるやうな、さういふ「場面」こそは戯曲のために最も好ましい場面なのである。しかしながら、かういふ場面を現実の中に求めることは不可能である。現実の中には何等解釈といふものはない。然し、

常に解釈を妨げ、又は解釈に無益なる分子が混在してゐるものである。これを整理するのが劇作家の手腕であり、才能である。

さて、「場面」といふ言葉が出て来たから、序に戯曲の「結構」即ち、コンポジションについて一と通り研究してみよう。

戯曲の結構についても、古来、所謂「作劇術」といふやうなことが論ぜられて、何か一定の法則でもあるやうに思はれてゐるが、これが若し、「劇的事件の推移」乃至は「筋の運び」といふやうな立場から、先づ準備説明(エキスポジション)を必要とし、劇的高潮(クライマックス)を経て大団円に至ると

いふやうなことなら、誰しも心得てゐることであつて、これは戯曲に限らず、興味中心の物語には常に応用されるコンポジションの常套手段である。

喧嘩の話をする。ちやんとこの型に嵌めて、先づ喧嘩の起つた理由から、喧嘩の有様、喧嘩が済んで双方が仲直りをするなり、一方が殺されるなり、二人共警察へ引つ張られるなりする処で話が終るといつた風である。が、それは喧嘩に対する興味が一般にそれだけで満足されるからであつて、またそれが一番解り易く、一番話し易いからであつて、若し、これを喧嘩の最中から物語を起すとすると、一寸六かしくなる。まして、

仲直りの場などから始めると、なかなか骨である。成程、戯曲では、時間的に順序を追つて場面を展開させる必要があるからでもあるが、喧嘩の話を戯曲に仕組むにしても、必ずしも喧嘩の場面を使はなくてもいい。それを使ふより以上に面白い場面が、喧嘩後のある場面にあり得るのである。ただそれを面白く現はすことが六かしい。また、喧嘩をしたあとの人間の気持などよりも、喧嘩をしてゐる最中の凄まじい光景により以上、興味をもつのが普通であるから、劇作家は、つい、そつちを選ぶことになるまでの話で、畢竟、戯曲といふものが、喧嘩を見に行く心理に投ずることを必要と

考へれば、もうそれまでの話である。喧嘩が済む。見物は散つて了ふ。額の血を拭きながら横町に消えて行く男の心持などは、もう誰も考へてはゐない。戯曲が、そこから始まつてはなぜいけないのか。勿論、これは主題の選び方にもよるのであるが、何よりも一つの場面の作り方に、それぞれ興味の中心がなければならないとすれば、その興味は、通俗的であることも芸術的であることもできるわけである。場面の緊張といふことは、必ずしも、見物に「ある期待」をもたせるといふことではない。「どうなるか」といふ興味は、結局、通俗的な興味にすぎない。さういふものがあつてもか

まはないが、それ以上の魅力がなければならない。それは、前にも述べた「生命の韻律的表現」による心理的又は動性的な美感である。それは音楽に比すれば諧調の美である。瞬間瞬間、一語一語、一挙一動によつて醸し出される雰囲気の流れである。観衆をして何等の期待なく、何等の予想なく、而も倦怠と焦燥を感ぜしめないで、刻々の陶酔境にひたりきることを得させれば、もう場面の切り方など重要な問題でない。しかし、さういふ結果を得るために、全体としてやはり、場面の切り方は問題になるのである。しかし、これも詮じつめれば場面の統一と調和、場面と場面との関係

から生じる韻律的効果、それ以外のものではない。
次に来るのは「戯曲の文体」であるが、これは、前二章に亘つて論じた通りである。
そこで、私は、「戯曲以前のもの」といふ標題を選んだ理由を明かにしなければならない。
これはもう、小説とか戯曲とかいふ境界を超越して、文学的制作一般に関する根本的の問題である。従つて、この一点だけで既に、あらゆる文学作品の根本価値が決定されるわけである。戯曲としての価値、小説としての価値、更に一幕物としての価値、三幕物としての価値、悲劇として、喜劇としての価値、それらの価値

問題は、この根本価値の上に定めらるべきことであつて、この一点で凡庸な、或は劣等な作品は、戯曲として如何にその価値が論ぜられようとも、その価値は結局、他の芸術的作品の傍らでは、何等の権威もないことになる。これは云ふまでもないことである。

この根本的価値こそは、ここで云はうとする「戯曲以前のもの」なのである。

ある人は云ふであらう。その根本価値とは、つまり作品の「内容」を指すのではないかと。しかし、「内容」といふ言葉は使ひたくない。なぜなら、この言葉には「在るもの」といふ意味が先に立つて、「把握したもの」

といふ意味が稀薄になるからである。客観性のみ伝へられて、寧ろより主要な主観性が閑却せられる恐れがあるからである。

愛し合つてゐた男女が結婚する。しかし、間もなく、男には別の女が出来た。すると、前の女は、絶望のあまり海に投じて死ぬ。これは、戯曲の「筋」であると云へるかもしれない。しかし、決して「内容」ではない。それならば、作者が若し、この戯曲によつて、男女の恋愛に対する、宿命的な心理傾向を示さうとしたと仮定すれば、それはなるほど、この作品の「内容」であると云ひ得よう。ただ、それは、あくまでも「内

容」であつて、作品の「創造的価値」とは何も関係はない。

それならば、作品の「根本的価値」を左右するものは何かと云へば、この問題に対する作者の「興味のもち方」である。「態度」といふ言葉も穏かでない。功利的の意味が含まれるやうな気がする。「興味のもち方」にはいろいろある。教育家として、政治家として、社会学者として、宗教家として、心理学者として、倫理学者として、又は、新聞記者として、刑事として、商人として、隣人として、知人として、赤の他人として、又は親として、兄弟として……。が、それらの「興味

のもち方」は何れも、芸術的作品の根柢にはならない。芸術家は、その何れでもあり得ると同時に、その何れでもないのである。そこには、もう一つ別に、「芸術家としての興味のもち方」がある。これにも亦、芸術家各個の素質によつて、幾通りもの「興味のもち方」があるだらう。あるものは楽観的に、あるものは悲観的に、又あるものは喜劇的に、あるものは悲劇的に、あるものは浪漫的に、あるものは現実的に、様々な「興味のもち方」をするであらうが、兎も角も、その「興味」は、一度は必ず芸術家としての心境を透して、特殊な感受性と想像力の節にかけられ、そこから「人生

の新しい相」が正しく美しく浮び出てゐる。——さういふ「興味のもち方」は、芸術家の本質的天分を決定的に物語るものであつて、鑑賞者の立場から、その作品に興味がもてないとか、もてるとかいふのも、つまりは、作家と鑑賞者との隔り——芸術的天分の相違——といふことに帰着するわけなのである。

この「興味のもち方」は、作品を通じて見る時は、云ふまでもなく「表現」と離れて存在はしない。また、これだけを問題とすることも不当のやうではあるが、実際、われわれは数多の作品中に、ここまで論じつめなければ、その価値を批判することができないやうな

ものを見出すのである。つまり戯曲とか小説とかいふ作品そのものの価値批判を、真面目にする気にはなれないほど、さういふ作品を発表する作家の芸術的天分に疑ひをもつことが、屢々あるのである。

戯曲論としては、甚だ見当違ひのやうではあるが、戯曲作家の第一免許状を、「対話させる術」と断じたその意味に於て、私は将来の劇作家に「戯曲以前のもの」を要求するのである。（一九二五・五）

底本：「岸田國士全集19」岩波書店
　　１９８９（平成元）年12月８日発行
底本の親本：「現代演劇論」白水社
　　１９３６（昭和11）年11月20日発行
初出：「演劇新潮　第二年第五号」
　　１９２５（大正14）年５月１日発行
入力：tatsuki
校正：門田裕志
２００９年９月５日作成
青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫

（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。